

EJE TEMÁTICO 1: Instituciones y campo intelectual

Arquitectura, producción y representación. Cuatro franceses en el Chile del siglo XIX

Yolanda Muñoz Lozano

Arquitecto, Universidad Ricardo Palma (Perú) / Magister en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile

Estudiante del Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile

Correo electrónico: ymunoz1@uc.cl

Palabras claves: Arquitectos Franceses - Beaux-Arts - Arquitectura Pública - Transferencia Cultural

Resumen

Al estudiar la historia de las ciudades y del urbanismo en América Latina, nos parece fundamental observar los procesos de *transferencia cultural* -intercambios, traducciones, cruces, circulación o viaje de las ideas- (Novick, 2009) ocurridos principalmente desde mediados del siglo XIX, como agentes catalizadores de la evolución de las ciudades.

En esta ponencia, revisaremos dos casos para cada fenómeno de *transferencia* del modelo Beaux-Arts observado en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX: por un lado Jean Herbage y Pierre Dejean, arquitectos franceses cuya importancia radica principalmente en su obra de representación urbana; y por otro lado, Claude-François BrunetDebaines y Lucien-Ambrose Hénault, dos egresados notables de la *École des Beaux-Arts* de París, cuyo aporte a la arquitectura chilena consideramos estructural, y se centra tanto en su obra construida, como en lo

que podríamos llamar el “germen de la modernización” de la ciudad de Santiago, a través de la incorporación de nuevos programas / tipos arquitectónicos en la joven república de Chile.

Conceptos sobre transferencia cultural

Los procesos de *transferecia cultural* son fenómenos complejos, que se caracterizan por la participación de dos o más agentes, cuyos influjos van en todas direcciones, manifestándose en distintas áreas de la cultura y el conocimiento.

“Todo tránsito de un objeto cultural, de un contexto a otro, tiene por consecuencia la transformación de su sentido, una dinámica de re-semantización, que solo podemos reconocer plenamente teniendo en cuenta los vectores históricos de este tránsito. (...) Transferir no es transportar, es mas bien metamorfosear, sin reducir el término a la cuestión mal circunscrita y muy banal de los ‘intercambios culturales’.”¹ (Espagne, 2013, p. 1)

En los últimos veinticinco años, diversos trabajos académicos han aparecido, principalmente entre autores ingleses y franceses, sobre las *transferencias culturales*² desde una aproximación transnacional. Estos trabajos muchas veces combinan el estudio de las *transferencias*, y la historia comparada o transnacional (Charle, 2010). Esto confirma la complejidad de aproximarse a este tema, y el carácter incierto que aún tienen las respuestas a nuestras preguntas.

Al abordar una *transferencia* entre dos espacios culturales, no podemos considerarlos como elementos homogéneos que vienen a interactuar entre sí por primera vez, ya que cada uno es el resultado de procesos de intercambio anteriores. La *transferencia cultural* es a veces como la traducción de una novela. Si bien el contenido es esencialmente el mismo, el discurso, los términos utilizados, las contratapas, las ilustraciones, la tipografía, todo es ligeramente distinto, y no es en ningún caso un equivalente. (Espagne, 2013).

¹Traducción de la autora.

²El término en francés es *transfertsculturels*.

Al revisar los procesos de intercambio de ideas que interesan a este ensayo, muchas veces encontramos referencias al concepto de influencia. Esta noción es insuficiente para explicar la complejidad de relaciones que existen entre los agentes que intervienen en la *transferencia cultural*, unas relaciones que tienen más que ver con el diálogo, con movimientos de flujo y de reflujo (Pérez Oyarzún, 2002), que no es unidireccional y que puede involucrar a más de dos participantes a la vez. Este concepto debe ser reemplazado por una aproximación crítica que involucre las adaptaciones o reinterpretaciones a los que los procesos de *transferencia cultural* hayan dado lugar (Espagne, 2013).

Esta distinción también es subrayada por la académica argentina Alicia Novick(2009), quien considera que es importante distinguir “los complejos procesos de circulación internacional de las ideas”, y no simplificarlos al considerarlos meramente como “influencia” o “copia”. Novick hace referencia a un planteamiento de Stephen Ward (2002), quien destaca la presencia de las relaciones de poder que están presentes en los intercambios, diferenciando los “viajes de modelos” entre países con el mismo grado de desarrollo, de aquellos ocurridos entre países con distinto nivel de desarrollo, como por ejemplo entre Europa y América Latina.

Novick utiliza diversos términos para referirse al espectro de las *transferencias*: traducciones, importación/exportación, préstamos, circulación, diseminación, entre otros. Con esta nomenclatura, la autora se aproxima a la especificidad de los distintos casos, en función de las características de los variados espacios, sociedades y temporalidades históricas. Estos términos, a su vez, dan cuenta de una multiplicidad de formatos en que ocurrieron estos “viajes trasatlánticos” de ideas e imágenes.

Partiendo del concepto de traducción, Novick identifica en la *transferencia*, un proceso que remite a la existencia de un modelo y una réplica, pero cuya relación responde a múltiples factores que operan en los viajes entre espacios y/o temporalidades distintas. Adicionalmente, la autora se refiere a estudios que indican una suerte de “calle de dos vías” que ocurrió en los intercambios del siglo XIX. Los agentes foráneos tomaban cada vez más en cuenta la experiencia local, y los técnicos locales actuaban como filtros de los conceptos llegados del exterior, modificándolos (adaptándolos) a la luz de su propia experiencia.

“En muchos casos, cuando la cooperación entre los expertos extranjeros y sus colegas locales se logró instaurar positivamente se produjeron aportes originales resultantes de la aptitud de la mirada externa del experto para ayudar a la redefinición de los problemas existentes en nuevos términos y/o al planteo de nuevos problemas. Desde esas aristas, la figura de la ‘importación-exportación’, alude a la complejidad de los intercambios y rescata las capacidades de las ‘periferias’” (Novick, 2009, p. 8)

Para comprender un poco mejor las características de estos procesos, nos preguntamos quiénes son susceptibles de una *transferencia cultural*. Para el académico francés Michel Espagne (2013), todos los grupos sociales susceptibles de pasar de un espacio nacional, lingüístico/étnico o religioso a otro, pueden ser vectores de transferencias culturales. Los comerciantes transportando mercadería, los traductores, los profesores especialistas, los exiliados políticos, los artistas respondiendo a encargos, todos ellos transportaron igualmente las representaciones o conocimientos de su cultura, de modo que se constituyen como vectores de *transferencia cultural* y conviene relevar sus diferentes mediaciones.

Revisando diversos autores que tratan estos temas y estudian casos latinoamericanos, es razonable considerar que la *transferencia* de ideas urbanísticas entre Europa y América Latina permanece, en buena parte, inexplorada en su dimensión teórica (Almandoz, 1997), solo aproximada inicialmente por Hardoy, quien habla de la influencia de Haussmann durante las transformaciones de la ciudad burguesa latinoamericana, así como de la influencia vienesa en los planes de principio del siglo XX para las grandes capitales. Hardoy (1988) habla específicamente de *transferencias urbanísticas* entre Europa, Estados Unidos y América Latina, que ocurrieron ya desde 1850. La influencia europea en relación a las ideas urbanas, así como la emergente burguesía latinoamericana, son claves para entender la mitología urbana del período. Sin embargo, la historiografía urbana de América Latina se aproxima a la *transferencia cultural* únicamente en términos de teorías sociales aplicadas a la modernización (Almandoz, 1997).

Los franceses en Chile

“— *Old Paris is no more (the form of a city*

Changes more quickly, alas! than the human heart)” (Baudelaire, 1860)³

Los cambios que motivaron el lamento de Baudelaire sobre el París de 1860, ocurrieron en muchas ciudades latinoamericanas hacia fines del siglo XIX. En esta época, las capitales de la América hispana fueron susceptibles de grandes transformaciones (transmutaciones, disoluciones), motivando el desarraigo de las masas inmigrantes, tanto internas como externas, que parecían contemplar un “universo ajeno” y se asentaron en ellas por interés o comodidad (Rama, 2004), ya que carecían de vínculos emocionales que los hicieran sentirse como parte integrante del escenario urbano que habían elegido como su nuevo hogar. A diferencia de las ciudades europeas, cuya evolución siempre manifestó respeto sobre los materiales urbanos preexistentes, la ciudad americana fue extremadamente maleable a las transformaciones, resultando muy susceptible a los cambios sociales y políticos del período de estudio (Fernández, 1998).

En el caso de América Latina a nivel general, y Santiago de Chile a nivel específico, podemos observar fenómenos de *transferencia* que se manifestaron en la ciudad en distintos ámbitos, desde la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado, en la representación territorial, mediante los planos, mapas y panoramas elaborados mayoritariamente por profesionales extranjeros, quienes dejaron su testimonio en la historia de Chile, entre otras formas, mediante estos dibujos. Por otro lado, en las obras de arquitectura públicas y privadas, encargos que en el Chile de mediados del

³“La antigua París ya no está (la forma de una ciudad cambia más rápido ¡Ay! que el corazón humano)” Traducción de la autora.

siglo XIX recayeron en su mayoría en arquitectos franceses, contratados especialmente por agentes del gobierno chileno en Francia.⁴

Si bien anteriormente en Chile ya se había contratado arquitectos extranjeros para trabajar en edificios de importancia -como Joaquín Toesca, arquitecto de La Moneda (Guarda, 1997) durante el siglo XVIII- en el siglo XIX estas contrataciones tienen otro carácter, y evidencian una voluntad de fortalecimiento del poder que reside en el gobierno, lo que se manifestaría en la arquitectura. A partir de la independencia, las construcciones santiaguinas -neoclásicas y barrocas- empezaron a sufrir modificaciones. A decir de Eduardo Secchi, se enriquecieron “con aportaciones extranjeras inteligentemente asimiladas”, trayendo así, más que el declive de la casa chilena, su transformación hacia algo mejor y más complejo (Pereira Salas, 1956, p. 7). Las obras de estos profesionales cambiaron la cara del Santiago colonial, incorporando nuevas tipologías -como el palacio (Bergot, 2006)- así como nuevas maneras de emplazarse en la ciudad, en lo que serían los inicios de un primer proceso de modernización urbana de la capital chilena.

Transferencia y representación

Parte de los desafíos a los que se enfrentó la nueva república de Chile al intentar abarcar su territorio en el siglo XIX⁵, sería tomar conciencia de la vastedad y contrastes que lo caracterizan, para así poder estructurarlo y ocuparlo. El limitado material cartográfico levantado durante la colonia, se reducía a lo realizado por contadas expediciones en sectores muy específicos del territorio chileno, dejando un gran vacío por completar para siquiera intentar abarcar todo el

⁴Entre 1836 y 1853, y durante el gobierno del presidente José Joaquín Prieto, el Ministro plenipotenciario en Francia fue don Francisco Javier Rosales Larraín. Fue Rosales el responsable de las contrataciones de los arquitectos mencionados.

⁵“Durante las últimas décadas del siglo XIX. y las primeras del siglo XX, Chile termina de constituirse territorialmente, asumiendo aproximadamente la forma que hoy exhibe. En ochenta años el territorio del país había cambiado considerablemente, hasta adquirir esa longitudinalidad que hoy constituye parte integrante del subconsciente colectivo de los chilenos.” (Pérez Oyarzún, 2016, p. 16)

territorio nacional (González, 2007). Esta carencia fue atendida por el gobierno, que vio la necesidad de contar con información cartográfica con base científica que abarcara todo el país.

El panorama fue una invención revolucionaria del siglo XIX. Su aparición denota un cambio en la cultura urbana de la época (Nuti, 1999). Las ciudades se expandieron rápidamente fuera de sus antiguos límites, por lo que una vista de la ciudad que abarcara satisfactoriamente el entorno urbano en constante evolución, era una necesidad nueva, pero imperiosa. A diferencia de los mapas y los perfiles urbanos,⁶ el observador del panorama se encuentra inmerso en la vista, se hace parte integral del objeto representado y la observación se hace desde adentro, en vez de a distancia (Nuti, 1999). De esta manera, el panorama logró articular lo abstracto y lo visual en un nuevo tipo de representación (Hidalgo, 2017), que si bien proviene de la herencia de los mapas, se configura como una nueva forma de comunicación, mostrando elementos a la vez en planta y en perspectiva.

El pionero en la representación cartográfica chilena, encomendada por el gobierno, fue el naturalista francés Claudio Gay -contratado en 1830- quien se encargó de la ejecución de cartas, planos y láminas de las principales ciudades, puertos y ríos del país (González, 2007).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, nos interesa revisar la participación de dos profesionales franceses, que dejaron su huella principalmente en la representación urbana de Chile del período; se trata de Pierre Dejean y Jean Herbage, arquitectos originarios de Burdeos, que se desarrollaron en el país en labores entre la agrimensura, cartografía y arquitectura (Pérez Oyarzún, 2016). Si bien también dejaron obra construida, consideramos que su principal legado reside en el ámbito de la representación⁷.

Se presume la llegada de Pierre Dejean a Chile en 1837 (Pereira Salas, 1956). Un aviso en el Diario El Mercurio de Valparaíso, publicado el 5 de Septiembre de 1837 por el mismo Dejean, detalla los servicios ofrecidos por el arquitecto francés:

“AVISOS

⁶Cuadros de paisaje, para Svetlana Alpers.(1987)

⁷“Si la obra del excéntrico Pierre Dejean nos es conocida principalmente por sus meritorias realizaciones teóricas, aunque como vemos, planificó algunas iglesias en Concepción...” (Pereira Salas, 1956, p. 9)

El señor Dejean arquitecto francés recién llegado a Santiago, tiene el honor de prevenir a los señores propietarios de esta capital y de sus alrededores, que tengan intención de mandar edificar o de hacer algunas composturas en sus casas, que levanta planos, y se encarga de la entera dirección de los trabajos al modo de Europa; los que le honrasen con su confianza serán agradablemente tratados y satisfechos. Vive en los altos del Sr. Dominicani, retratista, calle Ahumada, esquina la Plaza.” (Dejean, 1837)

Es interesante destacar algunos aspectos de esta publicación, como ya han hecho otros autores (Hurtado, 2001). En ella, Dejean se presenta como un arquitecto privado, si bien existen referencias a que su venida tuvo carácter oficial y estuvo relacionada al menos con el consulado francés en Chile.⁸ El arquitecto subraya en su anuncio que puede encargarse de la “entera dirección de los trabajos al modo de Europa” quizás en un afán por destacar su formación y experiencia profesional en Francia, o tal vez para mostrarse capaz de suplir la falta de profesionales de la arquitectura y construcción en Chile.

Considerado un profesional talentoso,⁹Dejean era un hombre distinguido, pero a la vez un personaje original y excéntrico.(Vicuña Subercaseaux, 1910) En 1838 fue publicada la que -junto con el panorama de Santiago de 1852- es considerada como su obra fundamental: “Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile”. Publicada por Imprenta y Litografía del Estado, este volumen muestra detallados dibujos en elevación de las fachadas de edificios notables y otras construcciones de la ciudad, como el Palacio de la Moneda, la Catedral, el Consulado, la Pila de la Plaza de Armas, el Puente de Cal y Canto, entre otros, conformando un catálogo de gran valor documental. (Pereira Salas, 1956)

Con motivo de elaborar en conjunto un plano de Santiago, en 1841 Dejean se asoció con su compatriota Jean Herbage (Hurtado, 2001), arquitecto francés que llegó al país en 1840 por recomendación expresa del ministro plenipotenciario de Chile en Francia, Francisco Javier

⁸En una carta enviada a los editores de El Mercurio de Valparaíso en 1849, Dejean explica su nominación como arquitecto contratado por el gobierno de Chile, mencionando a una comisión que se reunió con el cónsul general de Francia. También menciona al arquitecto MM BrunetDebaines quien “siempre habló a su favor”. Dentro de los detalles de su contratación, menciona que se le encomendó construir una catedral, un seminario y un colegio en Concepción. (Hurtado, 2001)

⁹“El más hábil de los géometras chilenos” (VicuñaSubercaseaux, 1910)

Rosales. Por motivos que se desconocen, el plano fue publicado ese mismo año figurando como autor únicamente Herbage, lo que ocasionó un conflicto entre ambos personajes. (Fig. 1)

Este pleito se hizo evidente mediante una carta publicada en el Mercurio de Valparaíso, en la que Dejean reclama los derechos de co-autoría de dicho plano (Dejean, 1842) haciendo pública su molestia por la omisión de su nombre en el plano topográfico de Santiago presentado por Herbage ante el gobierno. En la misma carta, Dejean le reclama a su paisano una aparente falta de formación profesional, acusándolo de no haber llevado nunca cursos de arquitectura y construcción.¹⁰ Sobre la formación de Herbage, se tienen referencias de que éste habría trabajado en su ciudad natal de Burdeos en calidad de constructor, aunque se desconoce si realizó estudios formales. (Pereira Salas, 1956) Por el contrario, si bien hay referencias sobre el origen humilde de Dejean, quien se inició en la construcción como cantero, también se sabe que luego recibió formación como arquitecto en Francia. (Vicuña Subercaseaux, 1910) A pesar del conflicto, el plano de Santiago de 1841 es hasta hoy conocido como el Plano de Herbage, y se le considera como su principal legado en la representación urbana de Santiago. Tal vez a modo de reivindicación, Dejean publicó un nuevo plano de Santiago, de trazo similar al plano de 1841 y de excelente factura, pero fechado quince años después. (Fig. 2)

Luego del pleito con Dejean, Herbage se desempeñó en Chile en distintas obras de edificación, como la nueva sede del Instituto Nacional en calle San Diego, proyecto entregado en 1843 cuya obra sería recién inaugurada en 1851, no sin reparos al diseño, en lo concerniente a su adecuación funcional y estilo arquitectónico. Encomendado por el supremo gobierno, Herbage trabajó como inspector de obras en el sur de Chile, a partir de 1848. Recorrió San Fernando, Talca, Cauquenes, Chillán, Los Ángeles y Concepción. En esta última ciudad, Herbage volvería a encontrarse con Dejean, aunque el resultado de su colaboración fue más satisfactorio que escandaloso (Pereira Salas, 1956).

El Panorama “Vista jeneral de la ciudad de Santiago de Chile” de Pierre Dejean, fue publicado como litografía individual en 1852, recibiendo buenos comentarios en el diario El Mercurio de

¹⁰“...no quiero que Ud. ignore, Señor, que en los cursos de arquitectura y construcción en París (que Ud. no ha seguido jamás), no se admiten sino los alumnos que saben geometría elemental...” (Dejean, 1842)

Valparaíso.¹¹ El dibujo es considerado “de una autenticidad muy lograda” (Pereira Salas, 1956, p. 9) ya que logra reproducir con agudeza los principales rasgos de la ciudad. Tomado desde la cima del Cerro Santa Lucía, a 70 metros por sobre la ciudad de Santiago, este panorama abarca un ambicioso ángulo de casi 360° de visión generando una sensación de inmersión en la ciudad. A diferencia de otros panoramas contemporáneos, el de Dejean fue realizado a mano alzada, sin ayudas técnicas como el daguerrotipo, utilizando tres puntos de fuga en toda la extensión del dibujo. Es clara la deformación de la perspectiva, evidenciada en la curvatura de algunas de las calles. Sin embargo, esto no disminuye el valor artístico y la carga interpretativa de la obra de Dejean, un dibujo que más que brindar exactitud y perfección, nos lleva a reflexionar sobre los aspectos culturales que para el autor eran importantes de destacar en una obra de este tipo (Peliowski, 2011) eclipsando la falta de precisión científica del panorama. (Fig. 3)

Transferencia y producción

Claude-François BrunetDebaines fue el primer arquitecto de Gobierno en el Chile Republicano. En comparación con sus antecesores, BrunetDebaines es considerado como “un verdadero profesional” (Pereira Salas, 1956, p. 11) y sería el encargado de la realización de las obras públicas más significativas del período, así como de inaugurar la enseñanza de la arquitectura en el país.

Nacido en Vannes, Francia, en 1799 dentro de una familia de arquitectos,¹² BrunetDebaines estudió arquitectura en la *École des Beaux-Arts* de París, desempeñándose profesionalmente en esa ciudad entre 1835 y 1848. Fue miembro de la Comisión de Monumentos Históricos de

¹¹“Panorama de Santiago.- Hemos tenido el gusto de ver hoy una vista panorámica de la capital, trazado por M. Pedro de Juan, que con una paciencia y exactitud dignas de elogio, ha reunido en ella todo cuanto aguada ofrece de más curioso e interesante. En la librería del Mercurio se hallan en venta algunos ejemplares en tinta oscura e iluminados. Cada chileno patriota, cada dueño de establecimiento público debería tener en su sala uno de estos cuadros nacionales. Solo así se fomentan las artes y se estimula el trabajo a los buenos artistas”. (“Panorama de Santiago,” 1852)

¹²“De una distinguida y antigua familia bretona, su padre (...) fue arquitecto y supo rodear a sus hijos, especialmente a Claudio Francisco, el primer varón, de una esmerada educación, donde las artes tuvieron un lugar preponderante. Es así como el fruto cosechado no defrauda sus desvelos: dos arquitectos Claudio Francisco y Claudio Fortunato Luis, y un pintor, Luis Alfredo Miguel, coronan sus esfuerzos.” (Henríquez, 1957, p. 13)

Francia, y también arquitecto inspector de trabajos públicos, así como presidente del consejo de la Sociedad Central de Arquitectos de Francia. Su venida a Chile se gestó en 1848, siendo contratado en París como arquitecto de gobierno por el ministro plenipotenciario de Chile en Francia, Francisco Javier Rosales, gracias a la recomendación del director del Museo de Bellas Artes de París, M. Cailleaux (Pereira Salas, 1956). Su contrato lo comprometía durante siete años a ejecutar las obras de arquitectura civil del gobierno y las municipalidades, y en el caso de fundarse una escuela de arquitectura en el país, él tendría derecho a dirigirla (Contrata del Arquitecto Civil Mr. Brunet de Baines, 1848).

Brunet Debaines fundó en 1849 el Curso de Arquitectura en la Universidad de Chile, y en 1853 editó el texto “Curso de Arquitectura” (Brunet de Baines, 1853) que escribió en francés, y fue posteriormente traducido al español. Para este texto, así como para el programa general del curso, Brunet Debaines se basó fundamentalmente en los conocimientos obtenidos en la *École des Beaux-Arts* de París, donde estudió bajo la tutela del maestro André Marie Chatillón, mostrando una gran preocupación por el estudio de los órdenes clásicos. Andrés Bello, rector de la Universidad de Chile, fue severamente crítico con el programa del curso del arquitecto (Pereira Salas, 1956). Su opinión era que el curso era demasiado teórico, y que era un despropósito dar énfasis al estudio de las artes, el francés y el latín, en desmedro de los estudios de las ciencias físicas, más afines -a juicio de Bello- con la labor que se requería de los arquitectos profesionales en Chile. (Fig. 4)

El texto del curso se configura como una suma esencial de la ideología arquitectónica de Brunet Debaines (Peliowski, 2018), y básicamente era la traducción de un artículo divulgado en Francia con anterioridad, publicado en la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, que fue pensado como un texto de diálogo entre colegas. En él, Brunet Debaines se declara a favor del alejamiento del clasicismo, y propugna el acercamiento al eclecticismo, liberando a los arquitectos de la rigidez que el clasicismo estricto traía a su labor. Aún cuando los principios compositivos de la *École des Beaux-Arts* durante el siglo XIX fueron relativamente estables, siempre hubo controversia sobre su significado, especialmente en este período, con el auge del neo-griego de Labrouste, que buscaba poner la diversidad estilística historicista en el centro de la discusión arquitectónica (Rabinow, 1995, p. 53).

Si bien en el texto se evidencia el interés de BrunetDebaines por destacar la importancia del estudio de los estilos históricos y el análisis de los monumentos por parte de los estudiantes, el arquitecto francés no duda en relevar la preeminencia de la función por sobre la belleza:

*“La forma, cuan bella y grandiosa sea, no puede ocupar más que el segundo lugar en la composición arquitectural: el principio de conveniencia y la función (uso) deben siempre ocupar el primero, satisfaciendo la condición principal del arte de edificar: la utilidad.”*¹³(Brunet de Baines, 1845-46, p. 462)

En suma, la propuesta educativa de BrunetDebaines se apoyaba en la idea de formar un artista integral, versado en teoría e historia de la arquitectura, a la usanza de la *École des Beaux-Arts*, lo que le permitiría dominar muchos estilos distintos a los que podría recurrir al desenvolverse profesionalmente, y así enfrentar adecuadamente cada proyecto.

En su calidad de arquitecto de gobierno, BrunetDebaines estuvo a cargo de la ejecución de las obras públicas en todo el país. En este ámbito, podemos considerar como sus obras principales al edificio del Congreso Nacional y al Teatro Municipal de Santiago, proyectos que no logró terminar. El proyecto del Teatro, de líneas sencillas y elegantes, se enfrentó a una tenaz resistencia por parte de algunos miembros del cabildo municipal, por considerarlo banal, de lujo excesivo e indigno de recibir dinero estatal para su financiamiento (Pereira Salas, 1956). A pesar de la oposición, su construcción se inició en 1853 a cargo del contratista francés Lafourcade. Si bien no se conservan los planos originales de BrunetDebaines para el Municipal, las remodelaciones posteriores parecen haber mantenido el trazo original del arquitecto.¹⁴ (Fig. 5)

Para la construcción del Teatro Municipal, se demolió la sede de la Real Universidad de San Felipe, lugar donde sesionaba el Congreso habitualmente, evidenciando la necesidad de construir una sede independiente para sus reuniones. De este modo, el Teatro Municipal se convierte en un detonante para la creación del palacio del Congreso Nacional. (Jürgensen, 2012) Del proyecto de Brunet Debaines para el Congreso, de 1854, se conservan algunas plantas y dibujos, que

¹³Traducción de la autora.

¹⁴Luego de la muerte de Brunet Debaines en 1855, se encargó la construcción del Teatro a Manuel Aldunate, quien siguió los planos elaborados por el arquitecto francés, evitando modificaciones en la estructura. Luego del incendio de 1870, el edificio fue reconstruido, estando a cargo de esta labor primero Aldunate, y luego Lucien Hénault. (Jürgensen, 2012)

muestran la clara inspiración *Beaux-Arts* del edificio. Lucien Hénault, quien sucedería a Debaines como arquitecto de Gobierno, continuó el proyecto según los lineamientos establecidos por su antecesor. El proyecto que finalmente se construye es el de Manuel Aldunate. Este proyecto, fechado en 1871, es considerado un “ajuste y detallamiento de las ideas anteriores” (Jürgensen, 2012, p. 140), en vista, además, de que el edificio del Congreso se encontraba ya en construcción.

Sumado a sus aportes a la arquitectura pública, las obras de arquitectura civil de Brunet Debaines adquieren gran importancia por sus innovaciones estilísticas y tipológicas. Muchas familias aristocráticas de Santiago confiaron la edificación de sus residencias al arquitecto francés, quien propuso un nuevo tipo de casa residencial, de elegante monumentalidad pero sin exageraciones, apoyándose para esto en el uso de los órdenes clásicos en el diseño de las fachadas. Es el caso de los desaparecidos palacios de Melchor de Concha y Toro, y del General Bulnes. En una categoría aparte, debemos destacar su trabajo con la Iglesia, que se manifestaría en Santiago en la capilla de la Veracruz del barrio Lastarria y la fachada del Palacio Arzobispal de Santiago, en la Plaza de Armas; un edificio que la iglesia mandó remodelar para darle características palaciegas y así tratar de reforzar simbólicamente la vigencia de su poder e influencia en la capital chilena.¹⁵

Tras la repentina muerte de Brunet Debaines en 1855, el gobierno chileno contrató a Lucien Hénault para sucederlo como arquitecto de gobierno, cargo que ocupó hasta 1866 en que fue nombrado el chileno Manuel Aldunate.

Lucien Ambrose Hénault nació en Bazoches, Francia, en 1823; estudió en la *École des Beaux-Arts* de París, combinando sus estudios de arquitectura con Le-Bas, con los talleres de artes plásticas junto a Ingres y Vernet. (Pereira Salas, 1956) Llegó a Chile en 1857, encargándose de las obras inconclusas de su antecesor, como el Teatro Municipal, el Pasaje Bulnes y el edificio del Congreso Nacional. En el ámbito privado, diseñó y construyó los palacios de Luis Pereira Cotapos, Manuel Blanco Encalada, Javier Ovalle, Tadeo Reyes, Álvaro Covarrubias e Ignacio

¹⁵Para profundizar sobre este tema, podemos referirnos a un trabajo específico sobre la remodelación del Palacio Arzobispal. (Muñoz Lozano, 2011)

Larraín.¹⁶ A través de la edificación de estos palacios, los miembros de la nueva oligarquía chilena, pretendían “construir una imagen señorial en la que el origen de sus fortunas (...) pasara a un segundo plano” (Booth, 2014, p. 60). Así, al encomendar una mansión suntuosa a un arquitecto extranjero, la nueva aristocracia chilena pretendía emular los hábitos de vida de las élites europeas, aún cuando el origen de sus fortunas era más pedestre y menos aristocrático de lo que hubiesen querido.

En un trabajo de 2006, Solène Bergot establece una definición precisa del palacio chileno de fines del siglo XIX¹⁷. La primera característica distintiva, era su ubicación de privilegio en el centro de la ciudad, ya sea en el perímetro de la Plaza de Armas o en las calles Alameda o Dieciocho. Su distribución interior correspondía a una vivienda urbana para una familia oligárquica de tipo nuclear. Su uso era de habitación exclusiva, sin espacios dedicados al comercio. Dentro de sus características físicas, se cuenta la fachada monumental -de estilo neoclásico o ecléctico, en concordancia con la arquitectura *Beaux-Arts*- y el terreno de grandes dimensiones, de más de 10 veces la superficie de una vivienda común. El palacio solía tener jardín, bodegas y caballerizas, así como áreas especializadas de servicio, que se ubicaban ya sea en el tercer patio -a la usanza colonial- o en los pisos superiores, en el caso de tipologías palaciegas típicamente decimonónicas. (Fig. 6)

La última característica de estos palacios, era la intervención de arquitectos extranjeros -o formados en el extranjero- en su diseño y edificación. De este modo, no sorprende que esta condición se vea reflejada físicamente en los palacios, a través de la adaptación de formas arquitectónicas que se alejan de la herencia colonial, pero sí corresponden a la formación de los arquitectos que las diseñaron (Bergot, 2006). Estas formas eran eminentemente neoclásicas o eclécticas, como hemos visto, correspondientes a los estilos utilizados por los arquitectos formados durante el siglo XIX en la *École des Beaux-Arts* de París. En el caso de Santiago, la arquitectura *Beaux-Arts* aplicada a los palacios, fue utilizada como un modo de exponer un estilo de vida hacia el resto de la sociedad (Booth, 2014).

¹⁶ Palacio Errázuriz Zañartu.

¹⁷En su artículo, Bergot considera un período de estudio entre 1860 y 1891. (Bergot, 2006)

Conclusiones

Los profesionales franceses que llegaron a Chile en la segunda mitad del siglo XIX, moldearon la imagen moderna de la capital. Dibujaron el Santiago en vías de modernización y nos permitieron conocer la ciudad decimonónica a través de su mirada.¹⁸ La arquitectura de estos profesionales, fue un medio para afirmar la identidad de la nueva república, a través de la incorporación de nuevas tipologías edificatorias -el edificio del congreso, el teatro lírico, el palacio residencial chileno- que dan cuenta de una primera modernización de la capital chilena, en un momento inmediatamente anterior a la celebración del Centenario de la independencia.

La revisión aquí presentada, releva dos vertientes en las que la cultura de la *École des Beaux-Arts* se manifestó en Chile: mediante fenómenos de *transferecia cultural* relacionados con la representación urbana y con la producción arquitectónica.

En la primera vertiente, nos aproximamos a la representación urbana de la mano de dos profesionales franceses de características diversas: Pierre Dejean y Jean Herbage. Antecesores de los arquitectos de gobierno, son recordados por su labor de registro de la ciudad. Los planos que nos dejaron son testimonios de la evolución de Santiago, en un período clave de la historia de la ciudad. Además de su plano, Dejean nos entregó un panorama de la ciudad que nos permite completar la imagen urbana del Santiago del período, en un trabajo que, en conjunto al álbum “Vistas de los principales edificios de Santiago de Chile” se constituye en un valioso levantamiento del patrimonio arquitectónico local (Pérez Oyarzún, 2002).

En la segunda vertiente, la producción de los arquitectos estudiados -los dos primeros arquitectos de gobierno- se ubica dentro de una política gubernamental dirigida a reforzar la enseñanza de las Bellas Artes. La elección de estos profesionales, egresados de la *École des Beaux-Arts*, denota una admiración general por la cultura francesa, y más específicamente por el programa

¹⁸“Vemos la ciudad a través de otros ojos, que eligieron por nosotros qué ver y desde dónde verlo” (Hidalgo, 2010)

académico de la *École des Beaux-Arts*, lo que permitió la propagación de esta cultura en Chile. Su trabajo fue determinante en este período, tanto mediante su labor oficial en la enseñanza de la arquitectura, como en su desempeño en la edificación, que delineó la evolución de Santiago durante el cambio de siglo, gracias a la propuesta de nuevas tipologías y nuevas maneras de emplazarse en la ciudad. La aparición de dos nuevas tipologías de edificio público, el Congreso Nacional y el Teatro Municipal -que podemos considerar equivalentes en importancia, en lo político y en lo sociocultural- empuja a la ciudad hacia la modernidad, alejándola cada vez más del pasado colonial. Asimismo, la escala de estos edificios es significativamente mayor a la de las austeras casas coloniales que los rodean, (Ver figura 5) evidenciando así una calidad urbana propia de los nuevos edificios institucionales del período (Pérez Oyarzún & Rosas Vera, 2002).

Por otro lado, la tipología del palacio chileno, es un ejemplo de fusión de culturas (Bergot, 2006), un receptor de la *transferencia cultural* entre Chile y Francia. La nueva vivienda aristocrática fue susceptible a procesos de adaptación de modelos tipológicos y estilísticos, convirtiéndose en un ejemplo paradigmático de *transferencia* de la arquitectura *Beaux-Arts* en Santiago de Chile.

Referencias bibliográficas

ALMANDOZ, A. (1997). *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*. Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.

ALPERS, S. (1987). El arte de describir: El arte holandés del s.XVII. Madrid: H.Blume.

Aviso Señor Dejean Arquitecto francés. (5 de septiembre de 1837). *El Mercurio de Valparaíso*.

BAUDELAIRE, C. (1860). "The Swan". En: W. Aggeler (Ed.), *The Flowers of Evil*. Fresno, CA: Academy Library Guild.

BERGOT, S. (2006). "Les palais de Santiago du Chili. Eclecticisme et hybridation (1860-1891)". *Bulletin Université Paris I Panthéon Sorbonne, automne*(24).

BOOTH, R. (2014). “La ruina pedagógica. Miradas en torno a los usos pasados (y presentes) del Palacio Pereira.”. En: A. Crispiani (Ed.), *Concurso Palacio Pereira. Historia de una recuperación patrimonial*. Santiago: Ediciones ARQ.

BRUNET DE BAINES, C. F. (1845-46). “De la profession d’architecte”. *Revue générale de l’architecture et des travaux publics*, 6.

BRUNET DE BAINES, C. F. (1853). *Curso de Arquitectura*. Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belin i ca.

CHARLE, C. (2010). “Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l’Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes”. *Les cahiers Irice*, 1(5), 51-73.

Contrata del Arquitecto Civil Mr. Brunet de Baines. (1848). (Fondo Ministerio de Justicia, vol. 108). Archivo Nacional, 1 de mayo de 1848.

DEJEAN, P. (1837, 5 de septiembre de 1837). Aviso Señor Dejean Arquitecto francés. *El Mercurio de Valparaíso*.

DEJEAN, P. (1842, 25 de enero de 1842). Carta a Juan Herbage, arquitecto. *El Mercurio de Valparaíso*.

ESPAGNE, M. (2013). “La notion de transfert culturel”. *Revue Sciences/Lettres*(1).

FERNÁNDEZ, R. (1998). *El laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

GONZÁLEZ, J. I. (2007). “Primeros levantamientos cartográficos generales de Chile con base científica: los mapas de Claudio Gay y Amado Pissis”. *Revista de Geografía Norte Grande*(38), 21-44.

GUARDA, G. (1997). *El arquitecto de la Moneda Joaquín Toesca 1752-1799 : una imagen del imperio español en América*. Santiago, Chile: Santiago, Chile Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura.

HARDOY, J. E. (1988). “Teorías y prácticas urbanísticas en Europa entre 1850 y 1930. Su traslado a América Latina”. En: J. Hardoy & R. Morse (Eds.), *Repensando la ciudad de América Latina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

- HENRÍQUEZ, J. (1957). Claudio Francisco Brunet de Baines / Luciano Ambrosio Henault. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- HIDALGO, G. (2010). *Vistas panorámicas de Santiago: 1790-1910*. Santiago de Chile: Ediciones UC - Origo.
- HIDALGO, G. (2017). “La ciudad como problema de representación y conocimiento: la mirada urbana de la expedición naval astronómica norteamericana de J.M. Gilliss, Santiago de Chile en torno a 1850.”. *Revista 180*(39).
- HURTADO, J. J. (2001). “Pierre Dejean: la arquitectura de registro”. En: F. Pérez (Ed.), *Constructores y viajeros* (Vol. 2). Santiago: Universidad Católica de Chile.
- JÜRGENSEN, F. (2012). De Capital Poscolonial a Capital Republicana. Transformaciones en la Arquitectura Cívica de Santiago Durante el Proceso de Consolidación de la República., Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- MUÑOZ LOZANO, Y. (2011). *El Palacio Arzobispal de Santiago 1810-2010: una reconstrucción crítica*. (Magister en Arquitectura), Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- NOVICK, A. (2009). “La ciudad, el urbanismo y los intercambios internacionales. Notas para la discusión.”. *Revista iberoamericana de urbanismo*, 1(1).
- NUTI, L. (1999). “Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance”. En: D. Cosgrove (Ed.), *Mappings*. Londres: Reaktion Books.
- Panorama de Santiago. (1852, 15 de marzo de 1852). *El Mercurio de Valparaíso*.
- PELIOWSKI, A. (2011). Reseña: Vista jeneral y propia de la ciudad de Santiago de Chile. *Archivo Visual de Santiago*. Consultado en <http://www.archivovisual.cl/vista-jeneral-y-propia-de-la-ciudad-de-santiago-de-chile>
- PELIOWSKI, A. (2018). “Arquitectura, civilización y barbarie: Brunet Debaines como comentador social a mediados del siglo XIX en Chile.”. *Revista 180*(42), 76-87.
- PEREIRA SALAS, E. (1956). “La arquitectura chilena en el siglo XIX”. *Anales de la Universidad de Chile*(102), 6-40.

PEREZ OYARZÚN, F. (2002). “Presencia francesa en el patrimonio urbano y arquitectónico chileno: de la independencia al Centenario”. En: U. D. Portales (Ed.), *Chile y Francia 1850-2002*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Bellas Artes de la Universidad Diego Portales.

PEREZ OYARZÚN, F. (2016). *Arquitectura en el Chile del siglo XX*. Santiago: ARQ ediciones.

PEREZ OYARZÚN, F., & Rosas Vera, J. (2002). “Cities within the City: Urban and Architectural Transfers in Santiago de Chile, 1840-1940”. En: A. Almandoz (Ed.), *Planning Latin America's Capital Cities 1850-1950*. New York: Routledge.

RABINOW, P. (1995). *French Modern*. Chicago: University of Chicago Press.

RAMA, Á. (2004). *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar editores.

VICUÑA SUBERCASEAUX, B. (1910). “La ciudad de Santiago. Planos y las transformaciones.”. *Revista Selecta*(junio 1910).

WARD, S. (2002). *Planning the Twentieth-Century City*. Chichester: John Wiley & Sons.

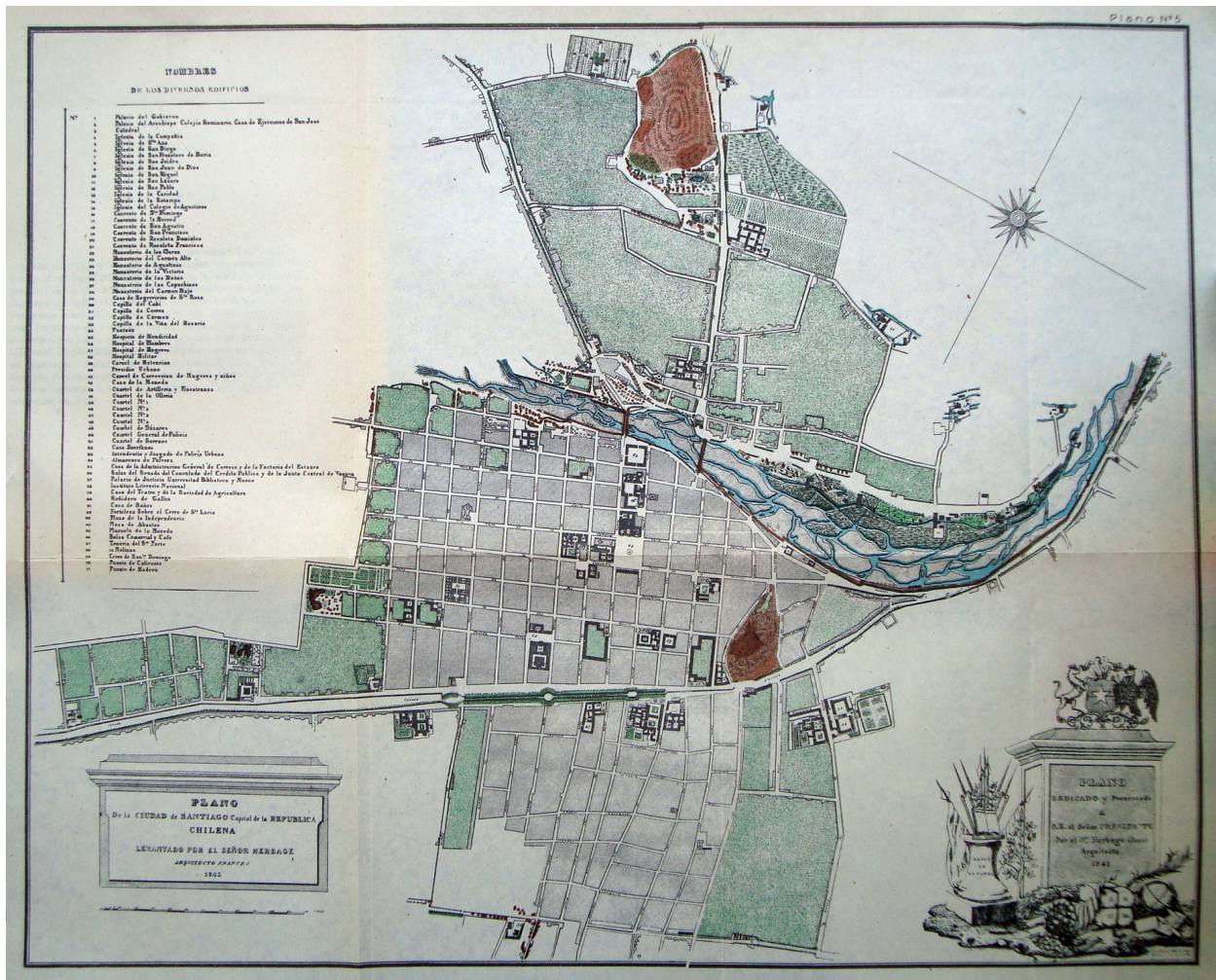


Fig. 1. Plano de la ciudad de Santiago, capital de la república chilena. Levantado por el señor Herbage, arquitecto francés. 1841. En la leyenda aparece claramente firmado únicamente por Herbage y dedicado al Presidente de la República de Chile. Fuente: Biblioteca Nacional / disponible en www.memoriachilena.cl

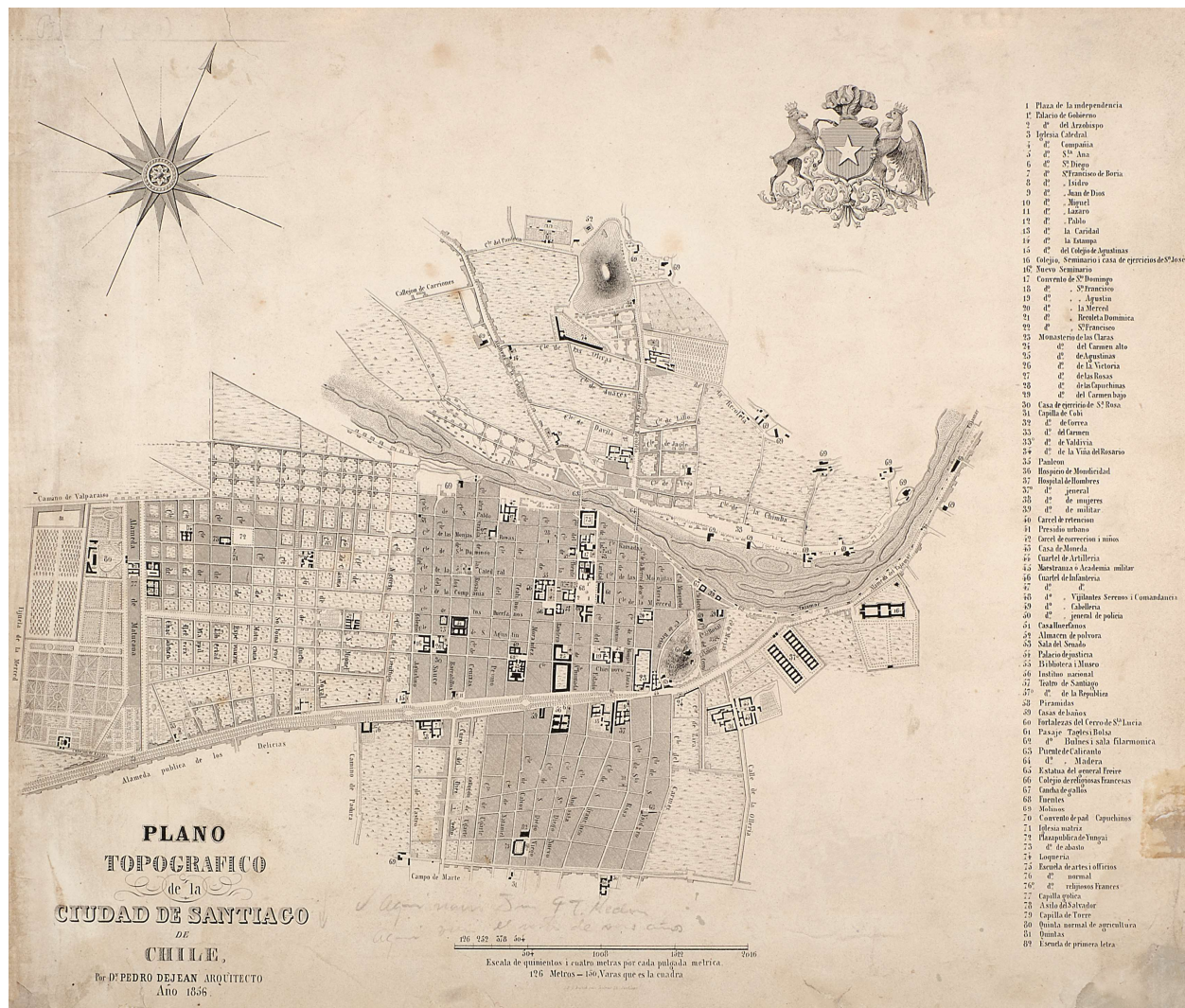


Fig. 2. Plano topográfico de la ciudad de Santiago de Chile. Por Don Pedro Dejean Arquitecto. Año 1856. Son evidentes las similitudes de trazo entre este plano y el de Herbage. En ambos se destacan edificios notables con sus plantas generales. En el segundo plano, se evidencian algunas diferencias producto de los cambios en la ciudad. Fuente: Biblioteca Nacional / disponible en www.memoriachilena.cl



Fig. 3. Vista jeneral de la ciudad de Santiago de Chile. Tomada del Cerro de St. Lucia. Por Don Pedro Dejean, arquitecto. Fuente: CASTEDO, L. & F. A. ENCINA *Resumen de la Historia de Chile*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1961. Imagen digital gentileza de Proyecto Fondecyt no 1150308 «Santiago1850. La capital antesde su modernización.La mirada urbana de la expedición astronómica norteamericana deJames Melville Gilliss», investigador responsable: Germán Hidalgo; coinvestigadores:Rodrigo Booth,Amari Peliowski, José Rosas, Wren Strabucchi, Christian Saavedra y Catalina Valdés (2015-2018).

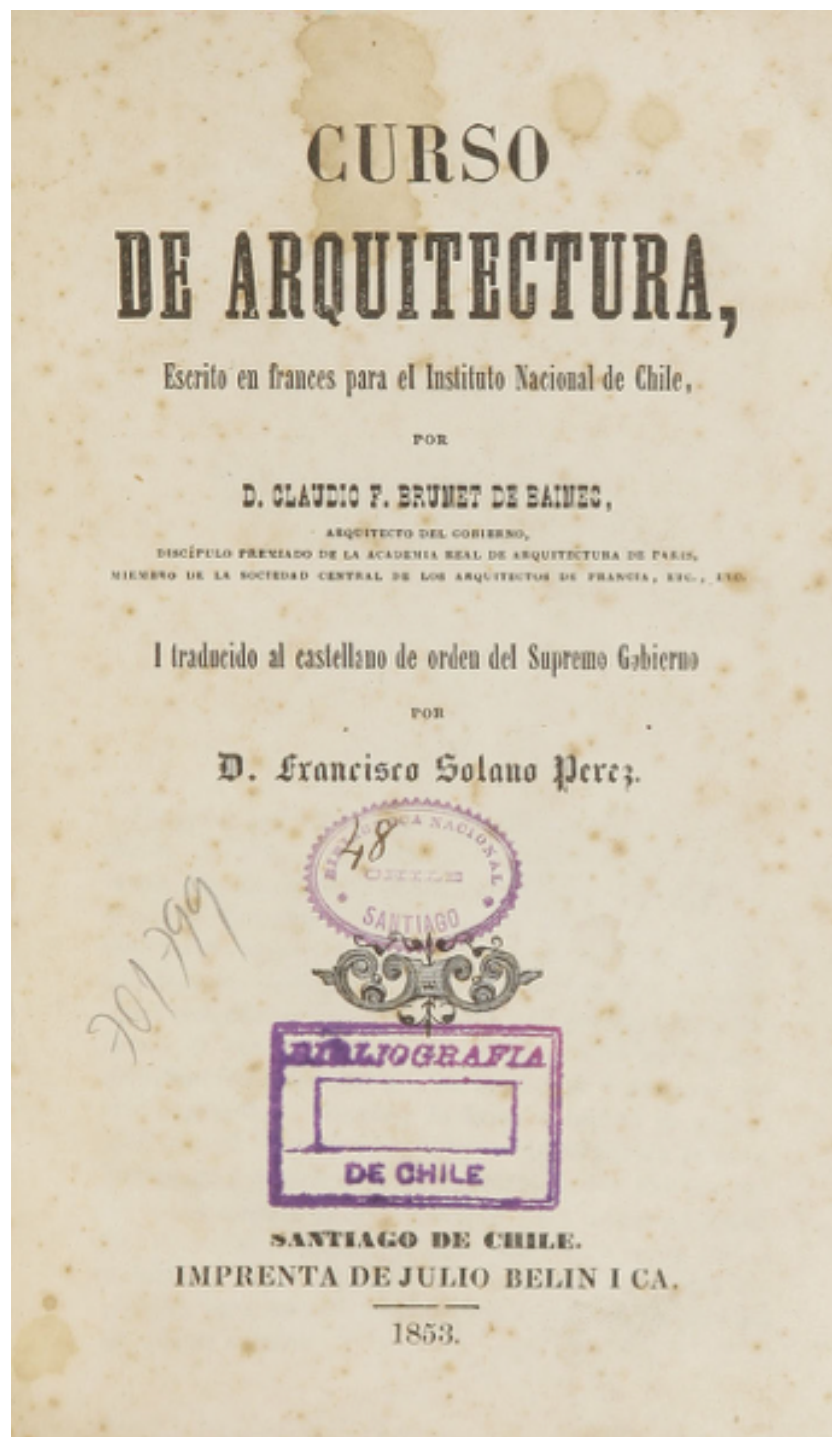


Fig. 4. Portada del Libro: Curso de Arquitectura, escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile, por D. Claudio F. Brunet De Baines, arquitecto del gobierno, discípulo premiado de la Academia real de Arquitectura de París, miembro de la sociedad central de los arquitectos de Francia, etc., etc. I traducido al castellano de orden del Supremo Gobierno por D. Francisco Solano Pérez. Santiago de Chile. Imprenta de Julio Belin I Ca. 1853. Fuente: Brunet Debaines, C. F. (1853). *Curso de Arquitectura*. Santiago de Chile: Imprenta de Julio Belin i ca.



Fig. 5. Vista del Teatro Municipal de Santiago, en calle Agustinas, hacia el cerro Santa Lucía, *circa* 1880. La fotografía retrata al edificio y su entorno, luego de su reconstrucción posterior al incendio de 1870. Aún en esta época es evidente la diferencia de escala del edificio, un edificio institucional de alcance urbano, frente a las edificaciones vecinas, en su mayoría viviendas coloniales de uno o dos pisos. Fuente: Archivo fotográfico de la Universidad de Chile. Consultado en: Laborde, M., & Moreno, J. (1997). *Santiago 1850-1830*. Santiago de Chile: Dolmen ediciones.



Fig. 6. Vista del Palacio Pereira, construido por LucienHénault para Don Luis Pereira Cotapos y Doña Carolina Iñíguez en 1872. Considerado pieza clave de la presencia de la arquitectura francesa en la capital chilena. (Booth, 2014) Fuente: Walton, J. (1915). *Album de Santiago y Vistas de Chile* (Vol. 1). Valparaíso, Santiago: Sociedad imprenta y litografía Barcelona.